

# Teatralidades corporales afrodescendientes en espacio Caribe

**VALENTINA CHÁVEZ**  
**CIRANO**  
Universidad de Chile

## RESUMEN

En este artículo se analizarán manifestaciones corporales festivas y rituales afrodescendientes trasplantadas (Ortiz, 1991) y reterritorializadas (García Canclini, 1992) en Cuba en el período colonial, determinando los inicios del Sistema Mundo Moderno (Wallerstein, 2016). Dichas expresiones de poblaciones africanas esclavizadas durante este período en el “enclave político y económico” desplegadas en un contexto mágico-religioso, serán interpretadas como teatralidades sociales (Del Campo, 2004) y rituales. Asimismo, se expondrá el fenómeno del cuerpo poseso en un contexto religioso y como base de un teatro “afrocaribeño”.

**Palabras clave:** teatralidades sociales, ritualidad, cuerpo poseso, africanías, cuerpos racializados

## ABSTRACT

In this article, festive body manifestations and transplanted (Ortiz, 1991) and reterritorialized (García Canclini, 1992) Afro-descendant rituals in Cuba in the colonial period will be analysed, determining the beginnings of the Modern World System (Wallerstein, 2003). These expressions of enslaved African populations during this period in the “political and economic enclave” displayed in a magical-religious context, will be interpreted as social theatricality (Del Campo, 2004) and rituals. Likewise, the phenomenon of the possessed body will be exposed in a religious context and as the basis of an “Afro-Caribbean” theatre.

**Keywords:** social theatricalities, rituality, possessed body, africanisms, racialized bodies

## UN ARCHIPIÉLAGO DE TRANSATLÁNTICA COLONIALIDAD

Ese mundo cortado en dos está habitado por especies diferentes. La originalidad del contexto colonial es que las realidades económicas, las desigualdades, la enorme diferencia de los modos de vida, no llegan nunca a ocultar las realidades humanas. Cuando se percibe en su aspecto inmediato el contexto colonial, es evidente que lo que divide al mundo es primero el hecho de pertenecer o no a tal especie, a tal raza. En las colonias, la infraestructura es igualmente una superestructura. (Fanon, 1996, p. 2)

Nos situamos en el espacio Caribe por su calidad de Archipiélago “acuoso” y como lo señala Benítez Rojo por “su fragmentación; su inestabilidad; su recíproco asilamiento; su desarraigo; su heterogeneidad cultural; su falta de historiografía y de continuidad histórica; su contingencia y su provisionalidad; su sincretismo” (Benítez Rojo, 1998, p. 115). Todo aquel territorio en que la dislocación forma parte constitutiva de la herida colonial iniciada por el viaje y ancla de Colón (Fanon, 1961), se fragua en una “sopa de signos” (Benítez Rojo, 1998, p. 116) o en un ajiaco como lo nominara Ortiz (1991). El movimiento continuo de las aguas transatlánticas en este archipiélago de discontinuidades, se plantea como una metáfora de esta condición líquida del territorio caribeño, configurado como espacio de constantes anulaciones, violencias y desarraigos. Son las costas transatlánticas que, tras la brújula de Colón, fueron ruta de Trata esclavista que españoles, franceses, holandeses y portugueses ejercieron durante siglos, fracturando humanidades y territorios, marcando el inicio de lo que Fanon (1961) —entre otros— denomina la “herida colonial”.

Es en estos territorios donde se situará la surgencia de un tipo de teatralidad reproducida por aquellas poblaciones esclavizadas, desterradas de su matriz en toda su multidimensionalidad y trasplantadas (Ortiz, 1991) en las costas donde la espada y la cruz europea arrasó con sus pueblos originarios. En esta violenta reterritorialización durante la colonia, identificaremos la ritualidad de esclavizados, como teatralidades sociales y religiosas, poniendo *en escena* su universo cosmogónico.

## **¡TIERRA A LA VISTA! DESDE LOS NAVÍOS HISTORIOGRÁFICOS A LA FICCIÓN DEL CONOCIMIENTO LINEAL**

Los negros, trabajando  
Junto al vapor. Los árabes, vendiendo,  
Los franceses, paseando y descansando,  
Y el sol, ardiendo.  
En el puerto se acuesta  
El mar. El aire tuesta  
Las palmeras...Yo grito: ¡Guadalupe!, pero nadie contesta.  
Parte el vapor, arando  
Las aguas impasibles con espumoso estruendo.  
(Guillén, 2001, p. 21)

Delinear el trayecto en un archipiélago resulta una verdadera travesía en carabela, desde las ficciones que estallan al ingresar a tiempos pretéritos, que a su vez son construidos y transmitidos por diversas subjetividades situadas en sus propios contextos disciplinares y teóricos.

Navegaremos por un pantanoso intento de reconstrucción histórica como base contextual de aquello que definiremos como teatralidades del cuerpo afrodescendiente, en el espacio Caribe durante el período colonial. Este relato fragmentado y discontinuo como isla, supone necesariamente un acto ficcional de interpretación de los datos aparecidos cual naufragio, reconstruidos previamente por historiadores de sus tiempos y lugares de enunciación, para hilvanarlos en una teatralidad histórica desplazándose en su navío al relato, al igual que una dramaturgia reconstructiva de aquellas huellas de presencia africana trasplantada en Las Américas.

¿A quiénes pertenece cada signo en este ajiaco? Cada territorio americano se fue transculturando (Ortiz 1991) cual máquina, entremezclándose violentamente gran cantidad de cosmovisiones y prácticas provenientes de distintas subjetividades y culturas en tensión, institucionalizándose durante el colonialismo el proceso previo de conquista y usurpación por parte de los distintos imperios. A partir del enfoque analítico sobre teatralidades sociales de la memoria de Alicia del Campo (2004), la evangelización y colonización se presenta como una puesta en escena, o más bien puesta en disputa de múltiples visiones del mundo, cuestión que desde el presente solo podemos interpretar a través de textualidades escritas desde otros contextos. No

obstante, varios investigadores desde un enfoque materialista histórico sostienen que con la llegada de los españoles a América,

se dio paso al sistema/mundo moderno capitalista. El descubrimiento contribuyó a consolidar la globalización y en esta medida, Europa se adjudicó la potestad para que desde su historia local se impusiera un diseño global al resto de la humanidad. De tal suerte, los nuevos territorios sirvieron para el diseño de un proyecto que emanaba desde la racionalidad ordenadora del espacio, sancionado por la monarquía absolutista. (Pacheco Orozco, 2018, p. 85)

A partir de las “ficciones historiográficas” podemos señalar que el período colonial en Las Américas institucionaliza los orígenes —sin retorno— del sistema mundo moderno capitalista, donde la trata esclavista tuvo directa relación con la Revolución Industrial europea.

#### **DE NAVÍOS Y DISLOCACIONES COLONIALES EN LAS COSTAS CARIBE**

Siguiendo un orden cronológico la primera categoría de afrodescendientes en Centroamérica serían los de origen colonial. Trabajaron en minería en Honduras, Panamá y Costa Rica, en ganadería y plantaciones azucareras (...) También se establecieron en palenques cimarrones. En el siglo XVIII la población negra esclavizada y un número creciente de negros y mulatos libres se constituyeron en mayoritarios. (Agudelo, 2017, p. 20)

Uno de los conceptos fundamentales planteados por los estudios postcoloniales, en especial por Aníbal Quijano (1992), refiere a la colonialidad en tanto patrón de poder estructurante desde el capitalismo a partir de la conquista como su momento fundante, dando cuenta de la clasificación racial como carácter intrínseco del largo proceso de instauración colonial. La colonialidad de poder como condición subyacente al período colonial, se halla sujeta a la noción de “raza”, en tanto estrategia de clasificación y estratificación de cuerpos subyugados a esta maquinaria de poder. Así aparece la dimensión corporal como agente de la experiencia de dominación colonial, definida por Fanon (1961) como una “maldición corporal” enlazada al “esquema histórico-racial” (p. 112), donde se enmarca el objeto de esta *navegación*.

No solo las corporalidades sufrieron las distintas violencias coloniales, sino que, como lo destaca Núñez (1987), también el cuerpo ecológico se fue transformado de manera brutal y corrosiva, provocándose una “*transculturación catastrófica* de la historia (para nuestro caso, ante

todo, aunque no solamente pero sí de forma dominante, la historia de la *fractura* latino-indo-afro-americana, del *sujeto fallado* de esa historia bifurcada” (Gruner, 2016, p. 220) en distintas epistemes, creencias y cosmogonías puestas en una escena de conflictos, resistencias, evangelizaciones y asimilaciones. Fernando Ortiz (1991), quien desarrolló diversos estudios referidos a la presencia africana en Cuba, destaca lo siguiente respecto a la transculturación:

un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos, que se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social; y, allá en lo hondo del puchero, una masa nueva ya posada, producida por los elementos que al desintegrarse en el hervor histórico han ido sedimentando sus más tenaces esencias en una mixtura rica (...) Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe. (1991, p. 16)

En este contexto se originan las presencias africanas esclavizadas en Las Américas, tras el violento etnocidio consumado en el Caribe, sirviendo de enclave para la expansión capitalista del sistema colonial, pues “por ese mar pasaban las rutas comerciales y militares que la comunicaban con España cuando toda Centroamérica era llamada el reino de Guatemala” (Bosch, 1981, p. 6).

Las poblaciones indígenas precolombinas de estos territorios se denominaban *indios caribes*, quienes llegaron a las Antillas Menores desde las cuencas de los ríos Orinoco Venezuela, entre otros lugares. También se destacan los llamados *siboneyes* que habitaron la mayor parte de lo que hoy conocemos como Cuba y los *taínos* provenientes de las Antillas Mayores (Núñez, 1987, p. 81), entre otros. Dichas poblaciones indígenas, en conflicto constante como destacan estudios etnológicos, fueron poblando el territorio desde latitudes diversas, dando cuenta de la constancia migratoria en que se fue forjando su heterogeneidad basal antes de la fractura.

La magnitud del exterminio de las poblaciones étnicas originarias de las Antillas fue catastrófica, arrasando corrosivamente con la vida originaria, preparando el espacio-objeto del *transplante* de millares de africanos que, con grilletes en sus pies, fueron desembarcando de los buques negreros que surcaron la ruta transatlántica desde Europa. Ese peso de la violencia y el destierro corporeizado en su

caminar, se va transformando en la imagen corporal del africano esclavizado oprimido, que carga violencias y destierros, como también cosmogonías, creencias y memorias del terruño de la extirpación. Como señala León (1974), las diversas oleadas de africanos en Cuba sustituyeron por completo a sus pueblos indígenas, siguiendo un lento proceso de incorporación forzada hasta finales del siglo XVII.

#### **DEL ‘TRANSPLANTE’ AFRICANO Y SU RETERRITORIALIZACIÓN FORZADA**

Los negros trajeron con sus cuerpos (¡mal negocio para los hacendados!) (...) Vinieron multitud de negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas fueron molidos y estrujados para sacarles su jugo de trabajo. (Ortiz, 1991, p. 24)

Lo planteado por Ortiz constata la densidad, y complejidad historiográfico-antropológica que supone comprender el fenómeno de la esclavitud en cada espacio del Archipiélago tras siglos acumulados de su violento ejercicio en un contexto de alteridad radical.

Una de las coyunturas significativas que destacan los estudios historiográficos y etnomusicológicos de Argeliers de León (1974), respecto al sistema colonial y las prácticas desarrolladas por los esclavos africanos en Cuba, son los llamados “Cabildos” que sirvieron como condición de posibilidad de reunión y organización de esclavos, bajo el permiso colonial, permitiéndoles agruparse, adaptándose a la legislación vigente y a las costumbres impuestas por el sistema. Éstos congregaban a africanos de una misma procedencia territorial, prestándoles socorro, además de presentarse como un espacio de mantención de ritos y prácticas ancestrales que incluyen cantos y danzas —*teatralidades*— aglutinadas bajo el sentido de sus creencias religiosas. Estos hitos tuvieron una gran significación social reafirmando la idea que, “los cabildos fueron los medios para conservar algunas de las tradiciones culturales africanas” (León, 1974, p. 16).

En este heterogéneo caleidoscopio hervido, donde se superponen distintos fragmentos étnicos, epistémicos y culturales, podemos distinguir según su origen y tipo de administración colonial, diversos sujetos históricos *africano-trasplantados* que respondían por un lado a clasificaciones raciales y sociales propias del sistema colonial y, por otro, a acciones e insurgencias realizadas por los mismos esclavos

en función de su libertad: el cimarronaje. Desde este punto de vista podemos identificar muy someramente a tres sujetos sociales de africanos y sus descendencias: Esclavizados, libertos y cimarrones, estos últimos huyeron de los barracones donde estaban reducidos por sus amos hacia los montes, donde se fueron asentando los “palenques” como espacios de libertad, resistencia y conservación de tradiciones e identidades. En palabras de Argeliers León:

El *cimarronaje* fue quizás, la experiencia social más importante durante el período de explotación esclavista, tanto por lo que pudo significar de conservación de elementos culturales afroides, como por haber contribuido a conservar la identidad del negro, como hombre libre y como una forma de lucha. (2001, p. 97)

Resulta interesante analizar el fenómeno de los palenques y *cimarronajes culturales* (León, 1974), en tanto espacios de resistencia social, política y conservación de prácticas ancestrales.

Con el desembarco colonial también se trasplantaron símbolos religiosos como estrategia “civilizadora” evangelizadora, además de aquellas relacionadas al divertimento. A este respecto, Lamus (2010) a través de un extenso recorrido historiográfico por el amplio y diverso territorio de la “latinoamericanidad”, destaca ciertas tradiciones teatrales provenientes de Europa identificando dos matrices representacionales: la religiosa y la profana. De acuerdo a la autora, la vertiente religiosa se representaba en ciertas épocas del año, como el Corpus Christi descrito como una “festividad de proporciones espectaculares”, cubriendo diversos espacios transformados en lugares sagrados por la liturgia evangelizadora. Este tipo de teatro estaba estrechamente ligado a la ritualidad católica, contexto dentro del cual también se hallan los “autosacramentales” como estrategia teatral de evangelización hacia pueblos originarios y su consecuente epistemicidio. Como lo señala Lamus, la vertiente “profana”—aunque bajo una estructura impuesta por el catolicismo— de la teatralidad Ibérica, estaría asociada a tradiciones juglarescas y bufonescas descendientes de trovadores medievales.

Diversos estudios inscritos en el Proyecto Ruta del Esclavo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, s.f.), señalan que antes del arribo de Colón a América,

Europa ya había tenido múltiples interacciones con poblaciones africanas, dando cuenta del caleidoscopio cultural ya existente entre Europa y África. Así, conquistadores, agentes coloniales y su conjunto de prácticas y concepciones de mundo, ya venían transculturadas al momento de su arribo. En este sentido nos preguntamos, ¿es posible identificar rasgos culturales “puramente” africanos o europeos, en las prácticas y cosmogonías que colonizadores blancos y africanos trasplantaron en Las Américas?

En la isla de Cuba o Antillas Mayores<sup>1</sup>, durante la Colonia fue desarrollándose la antigua tradición carnavalesca ibérica, asociada a festividades religiosas del calendario litúrgico cristiano. La investigadora cubana Virtudes Feliu Herrera (2002) señala que una de las hipótesis acerca de los orígenes de los carnavales de La Habana fueron los Cabildos de Nación<sup>2</sup> que, con la finalidad del socorro, agrupaban a africanos de una misma etnia quienes salían en comparsas con músicas, bailes y teatralidades durante el Día de Reyes o Pascua de negros, pidiendo aguinaldo, siendo según algunas fuentes la festividad más asimilada y adaptada por la población africana esclavizada y liberta en La Habana durante la Colonia.

1. El conjunto de Antillas Mayores está compuesto por las siguientes “Islas-Naciones”: Cuba, Jamaica, “La Española” que incluye a República Dominicana y Haití, y Puerto Rico.
2. “Los Cabildos eran asociaciones formadas por negros procedentes de una misma tribu, que se reúne en días para ellos señalados, en los que cantan y bailan al uso afrocubano, y toman acuerdos en cuestiones relacionadas con la comunidad o la raza” (Ortiz, 1974, p. 99).



**Imagen 1.**  
Día de reyes o Pascua de negros. Ilustración de Catalina Molina y Zoe Hihler

En este tipo de festividades carnavalescas vinculadas a fiestas patronales y tradiciones ibéricas, se fueron transculturando diversos rituales tanto indígenas como españoles, así como también africanos y sus descendencias.

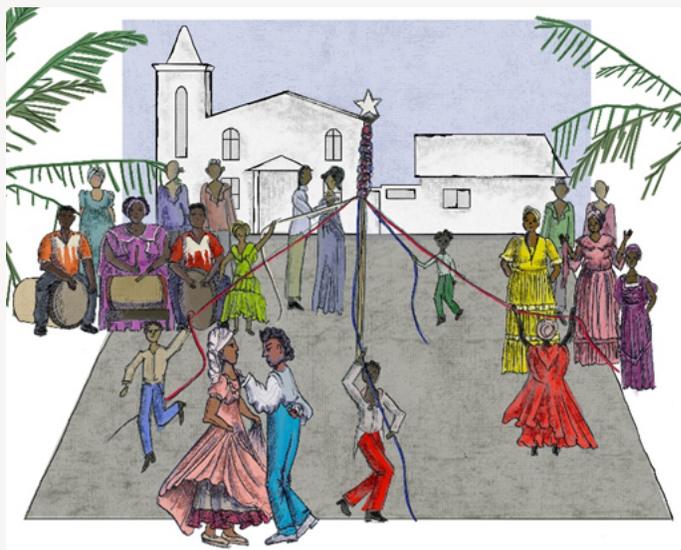
En la región de Santiago de Cuba se mantiene el carnaval, además de cabildos de africanos quienes fueron desarrollando sus prácticas condicionadas por la estructura colonial impuesta.

Una de aquellas teatralidades desarrolladas por estos cabildos de negros fue la llamada “Tumba Francesa” reconocida por la UNESCO (2006) como obra maestra del patrimonio oral de la Humanidad, conservada tradicionalmente hasta la actualidad como un singular fenómeno cultural y festivo propio del éxodo y posterior reterritorialización de colonos franceses, esclavos y libertos tras la revolución en Haití.

En Santiago de Cuba, región donde se asentaron colonos franceses y sus esclavos después de la revolución en Haití, se cultivó el baile de Tumba Francesa en los cafetales por ellos fomentados. No es pues extraño que casi todas las comparsas se originaran o se vieran influidas por los toques e instrumentos musicales de la tumba francesa y cabildos africanos, que existían en numerosos barrios. (Feliu Herrera, 2002, p. 16)

**Imagen 2.**

Festividad La Tumba Francesa. Ilustración de Catalina Molina y Zoe Hihler



Como se señaló anteriormente, ambos mundos trasplantados (europeo y africano) ya venían permeados culturalmente. De ello se desprende, por ejemplo, la presencia del uso de máscaras tanto en escenas teatrales del mundo euro-occidental, como en rituales de comunidades tribales del África. Por tanto, ¿de qué manera el concepto “máscara” habrá sido semiotizado en cada territorio? En ambos casos, podría leerse como un objeto teatral, es decir, como un artilugio mediante el cual es posible “ser otro/a”, emergiendo inmediatamente el imaginario de “carnaval” y enmascaramiento como acción satírica en el espacio de subversión simbólica del orden social. Asimismo, en las comunidades africanas, el uso de máscaras estaba estrechamente relacionado a sus ritos mágico-religiosos, en donde la “dramaturgia del enmascaramiento” estaría dada por sus sistemas de creencias.

Por otra parte, las prácticas corporales africanas transmitidas de generación en generación durante siglos, dan cuenta de una potencia epistémica en tanto forma de producir, conservar y transmitir conocimientos (Taylor, 2015).

En este sentido, la corporalidad será “el texto”, la condición de base fundamental para comprender su lenguaje en un espacio de sentido delimitado. Se comprenderá el cuerpo como archivo dinámico (Taylor, 2015), poniendo en relieve su capacidad de fijar la experiencia a través de la repetición, que a su vez es uno de los rasgos constitutivos por excelencia del ritual y en un plano teatral contemporáneo, el sentido del ensayo. ¿De qué manera se fijan los aprendizajes asociados al “continente” de la corporalidad? La repetición como condición de posibilidad en que el cuerpo aprende, rememora, construye y transmite conocimientos, será también la base para comprender la ritualidad desde perspectivas provenientes de la Antropología simbólica.

Diana Taylor en *El archivo y el repertorio*, al argumentar sobre la pertinencia del concepto *performance* como modo de interpretar todo acto colectivo que implique el uso del cuerpo y el movimiento en un espacio social, da cuenta de la forma en que los mismos conquistadores nominaron aquello que es irreductible a la fijeza de la escritura y el texto.

Areito, palabra del arahuaco airin, era usada por los conquistadores para describir un acto colectivo que incluía cantos, danzas,

celebración y culto, con legitimidad tanto estética como religiosa y sociopolítica. Este término es atractivo porque difumina toda noción aristotélica de finalidades, géneros y públicos discretamente desarrollados. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la separación. (Taylor, 2015, p. 50)

Es preciso destacar que en esta “ficción de conocimiento” y su archipiélago de posibilidades, se aplicará el concepto de “archivo y repertorio” acuñado por la autora antes citada, poniendo especial énfasis en aquella capacidad del cuerpo de producir y recordar su propio acervo en movimiento.

Nos iremos trasladando hacia los territorios del mito y el rito como espacios simbólicos de creencias mágico-religiosas, en donde se ponen en escena diversas teatralidades corporales que africanos y sus descendencias fueron desarrollando en la mayoría de los casos, camuflando sus símbolos, dado el rechazo y persecución sistemática por parte de la rapaz maquinaria de poder colonial-cristiano, considerando que, como lo señala Fanon:

Las costumbres del colonizado, sus tradiciones, sus mitos, sobre todo sus mitos, son la señal misma de esa indigencia, de esa depravación constitucional. Por eso hay que poner en el mismo plano al DDT, que destruye los parásitos, transmisores de enfermedades, y a la religión cristiana, que extirpa de raíz las herejías, los instintos, el mal. (1961, p. 3)

### **EL ESPACIO MÍTICO Y RITUAL COMO LUGAR DE AFRICANÍAS SUPERVIVIENTES**

“Los creyentes negros, por su parte, se negaban a revelar a los extraños sus ancestrales salmodias y leyendas, ya que temían, juiciosamente, la profanación de sus sacras tradiciones” (Ortiz, 1991, p. 76).

Ya navegando hacia las islas del rito, el mito, la religiosidad en su dimensión tanto hegemónica (evangelización) como subalterna (africanos y sus descendencias), se comprenderá dicho espacio sagrado como sistema cultural-religioso en tanto “racimo de símbolos sagrados, entretejidos en una especie de todo ordenado, lo que forma un sistema religioso” (Geertz, 1973, p. 120).

A partir de la inmersión en las aguas del ritual y su sentido religioso, es que lo comprenderemos desde el prisma simbólico desarrollado por el antropólogo norteamericano Clifford Geertz (1973).

Asimismo, el concepto de religión, en tanto contexto articulador del sentido teatral de este relato navegante es entendido como:

1) Un sistema de símbolos que obra para 2) establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia y 4) revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que 5) los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único. (Geertz, 1973, p. 89)

En este relato, que intenta delimitar y construir el espacio de las teatralidades del cuerpo afrodescendiente surgidas en la Colonia, la relación entre mito y rito como sustrato de la religiosidad de estos pueblos será interpretada como una suerte de dramaturgia cosmogónica y el ritual como su puesta en escena, bajo la concepción mítica del mundo, en este caso, de aquel del que fueron desterrados.

La relación entre Teatro —moderno— occidental con lo sagrado, religioso y sobre todo ritual en poblaciones no occidentales, ha sido estudiada durante el siglo XX, en donde el vínculo entre la Antropología y los estudios teatrales se evidencian. Una de las duplas más icónicas que establecen una relación directa entre ritual y —en este caso— *performance* es Víctor Turner y Richard Schechner, quienes en obras como *Entre el teatro y la antropología* (1985), pesquisaron similitudes entre los ritos, sus diferentes fases y sus estados y la experiencia escénica de la *performance* ampliamente estudiada desde mediados del siglo XX en Estados Unidos y Europa.

En el contexto de los estudios teatrales occidentales del siglo XX producidos —en términos geopolíticos— desde centros hegemónicos de conocimientos, Eugenio Barba (1993) desarrolló una línea denominada “Antropología Teatral”, en donde indaga en las prácticas rituales-corporales-gestuales propias de la religiosidad de este tipo de culturas tradicionales. Este enfoque se fue transformando en un modelo teórico que interpreta las diversas dimensiones culturales de una comunidad determinada, a partir de la puesta en escena de su universo simbólico. ¿Será entonces que nuevamente la potencia teatral

del ritual se ofrece como una suerte de metonimia cultural? Esa es la manera en que se vinculará la ritualidad sagrada —en este caso de pueblos africanos y sus descendientes en el Caribe— y la teatralidad como estrategia humana y por sobre todo comunitaria.

Retomando la concepción de Geertz respecto a la religión como sistema cultural de símbolos asociados a una cosmogonía, es en el espacio ritual donde se observa aquella cualidad referida a la efectividad del mito sobre la conciencia de sus creyentes, manifestada en sus estados anímicos y en ese efecto de “realismo” que subyace a sus motivaciones. ¿No es acaso ese efecto de verdad o de realismo uno de los motores de búsqueda de todo acto teatral? La relación entre rito y experiencia teatral se ha ido entremezclando a lo largo de las diversas historias que constituyen el mundo en sus distintos espacios y tiempos.

Asimismo, para los participantes los ritos se viven como “materializaciones, realizaciones, no sólo de lo que creen, sino que son también modelos para creer en ello. En estos dramas plásticos los hombres viven su fe tal como la representan” (Geertz, 1973, p. 108). Vivir la fe tal como se representa en el ritual, es comparable a la experiencia de “verdad escénica” tan deseada por todo intérprete teatral. La experiencia de quien encarna y representa un símbolo mítico y ritual en un espacio comunitario dado, se transforma en una teatralidad donde se “actúa” desde la creencia. Asimismo, toda religiosidad vivida por una comunidad ya sea en su territorio de origen —del destierro— o en el territorio de destino, implica una movilización de la memoria colectiva,

cuyo universo simbólico religioso está completamente estructurado por mitos de origen que explican, a la vez, el origen del mundo y el origen del grupo, la memoria colectiva está dada: está completamente contenida, de hecho, en las estructuras, la organización, el lenguaje y las prácticas cotidianas de las sociedades regidas por la tradición. (Hervieu-Léger, 2005, pp. 201-202)

Así, como lo señala la autora francesa, las religiones practicadas —sobre todo practicadas y corporeizadas— por pueblos que conservan su cultura mediante la tradición y el *habitus* (Bourdieu, 1980), estructuran su universo simbólico por aquellos mitos de origen. Las memorias de africanías se encontrarían contenidas y dinamizadas en los ritos y sus teatralidades que, en este caso, rigen cual timón

los cuerpos racializados de africanas/os y sus descendencias en un territorio de alteridad radical en donde recrean y relocalizan orígenes perdidos, o en constante ¿naufragio?

Como sostiene Geertz (1973) los complejos de símbolos —y sus heterogéneas capas y pliegues culturales— son conservados y luego transmitidos a partir de un entretrejado de memorias intersubjetivas, en tanto

fuentes extrínsecas de información. De este mismo modo, estos símbolos desplegados en la práctica ritual almacenarían aquellas significaciones que una comunidad en particular tiene respecto del mundo que vive, en este caso recodificándolos tras la dislocación y la barbarie del destierro. Así, dichos símbolos religiosos drammatizados en ritos o en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo. (Geertz, 1973, pp. 118-119)

En palabras de Geertz, una comunidad de devotas/os, en este caso afrodescendientes, *afrotrasplantados*, vivirían la experiencia ritual en una conexión constante con las mitologías de sus orígenes, en donde se condensa el *ethos*, la cosmovisión y la moral en tanto modo de comportamiento en el mundo. En este mismo sentido, los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el *ethos* de un pueblo, referido a su carácter, a su “temperamento”.

En esta misma línea, al situarnos en un universo de teatralidades ancladas en el *continente de la corporalidad*, sus afectos y su puesta en escena ritual desde una concepción mágico-religiosa, no podemos inadvertir el modelo semiótico planteado por el italiano Paolo Fabbri (2000) respecto de las acciones y las pasiones, entendidas como “el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción” (2000, p. 61). En el espacio ritual, se va desarrollando una concatenación catártica de acciones, afectos y pasiones, en tanto reacción o la posición de quien experimenta el efecto de la acción.

En efecto, ¿qué es una acción? Es una interferencia en un estado del mundo capaz de transformarlo, o —si quiere cambiar— mantenerlo tal como es. He aquí que la semiótica puede pensar

no ya en términos de representaciones conceptuales, sino de *actos de sentido* que sólo se cometen con palabras, pero también con gestos, procesos musicales, etc. (2000, p 62)

Las palabras de Fabbri resultan claves a la hora de comprender los ritos y prácticas escénicas como actos de sentido simbolizados en danzas, gestos y musicalidades como lenguajes indisolubles. Estas teatralidades “afro” se componen de distintos lenguajes remitidos al universo de la corporalidad, la oralidad y la musicalidad como estatutos, relevando el carácter indivisible de su relación y dialogicidad. Dicho carácter indivisible de estos diversos lenguajes puestos en diálogo y que conformarían esta teatralidad propia del “reino fragmentado” de Calibán-Caribe-Caníbal, se vincula no solo con el sentido de experiencia de totalidad mítica y religiosa vivida por sus “intérpretes”, o “devotos”, en el ritual según su sentido de religiosidad, sino también comprendiendo que:

precisamente la invisibilización de la simultaneidad y el establecimiento de la jerarquía fueron gajes del desarrollo de las ciencias en el siglo XVIII, y con ello se hizo imposible visibilizar cualquier otra forma de conocer y de conceptualizar el mundo, más allá de lo que pensaba y producía en Europa. (Valdés, 2020, p. 17)

Lo que aquí se plantea es una simultaneidad de lenguajes expresivos puestos en escena, en tanto teatralidad afrodescendiente caribeña y con ello “prepararnos para desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales” (Taylor, 2015, p. 51). Taylor propone la noción de “archivo y repertorio” como dos grandes categorías para dar cuenta del problema de la producción, transmisión y conservación del conocimiento —es decir las memorias de los pueblos—, descentrando el lugar hegemónico de la escritura “introducido por la conquista” (p. 52) como modo legítimo de archivar e historizar.

La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio. La palabra archivo, del griego *arkhe*, se refiere etimológicamente a un “edificio público”, “un lugar donde son guardados los registros”, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. (Taylor, 2015, p. 55)

De este modo, la disputa en torno a la transmisión y conservación de conocimientos propuesta por Taylor, radicaría en la escisión entre archivo de materialidades “supuestamente duraderas” y el repertorio, en tanto modo más efímero “de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual)” (p. 55). A partir del planteamiento de dicha división entre archivo y repertorio, la autora argumenta cómo el proceso de Conquista y Colonización europea fue imponiendo la escritura y el *archivo* como modo legítimo de aprendizaje, transmisión y conservación de conocimientos en su materialidad centrista, infravalorando y persiguiendo al *repertorio* como práctica de saberes y memorias corporalizadas, fenómeno que también estamos comprendiendo como parte del *epistemicidio* en “las Islas dolorosas del mar” (Martí, 2010).

A partir de esta línea que releva al repertorio en tanto prácticas corporalizadas como sistema fundamental de conocimiento y transmisión de saber, se comprenderán las diversas teatralidades afrodescendientes devenidas en un período donde justamente el poder colonial ocupó estrategias de evangelización tanto de archivo —imposición de la escritura occidental— como de repertorio —teatralidades autosacramentales. Se podría argüir que el sistema colonial ya tenía conciencia de la potencia del *repertorio* como estrategia de dominación y evangelización, siendo los autosacramentales un claro ejemplo de aquello. Así, podemos decir que el *repertorio* —funcionando en conjunto con la escritura y la idea de archivo— sirvió como profunda estratagema de dominación simbólica evangelizadora, introyectando en los cuerpos colonizados nuevos sistemas de creencias mediante actos corporalizados y teatralidades.

Por otra parte, el repertorio como sistema de conocimiento encarnado, implica la acción y la relación de distintas *presencias* que cohabitan un tiempo y espacio determinados, participando “en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (Taylor, 2015, p. 56). Respecto al problema de conservación de esos saberes transmitidos mediante la tradición, no se mantienen inalterables en el tiempo como la materialidad del archivo, aunque su interpretación sí cambie en el tiempo. Las prácticas corporalizadas que componen el repertorio, en este caso como teatralidades de

afrodescendencias constituidas en la colonia, como señala Taylor, mantienen a la vez que transforman “las coreografías de sentido” (p. 56). Así, el tipo de prácticas rituales, en especial aquellas inscritas en matrices de sentido creenciales como las referidas a pueblos yoruba, descendientes transculturados en Cuba, mantienen su sentido religioso y coreográfico experimentado en el ritual como un estado “permanente de presente”, conectado a un pasado mítico africano.

Volviendo al modo de conocimiento de las prácticas corporizadas y su posibilidad de permanencia en el tiempo:

Las múltiples formas de actos corporalizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de actualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento. (Taylor, 2015, p. 57)

Aquellos sistemas específicos de representación corresponden a las teatralidades religiosas asociadas a una práctica ritual transculturada de africanías, en un espacio caribeño alterno en donde las descendencias africanas tuvieron que reconstituir a través de la memoria, el sentido de religiosidad y tradición de aquellas creencias corporizadas en actos rituales, generando conocimiento. Dentro de este se plantea el “archipiélago diaspórico” de teatralidades, como aquellos actos festivos corporalizados asociados a la tradición de carnaval de Santiago de Cuba y los Cabildos de Nación, considerados también como estructuras y sistemas sociales específicos de representación, cuya conservación estaría dada por el sentido de tradición o cultura tradicional.

Volviendo al campo mágico-religioso, las teatralidades rituales practicadas por pueblos yorubas se conservan y reactualizan en el tiempo a partir de la memoria individual y colectiva que restaura aquel universo mítico africano que le da sentido a su existencia. De este modo, las creencias y su conexión simbólica con el panteón de divinidades africanas, se configuran como una estructura que posibilita la transmisión de conocimiento corporalizado y su conservación, en donde las comunidades a través del rito retornan simbólicamente a sus lugares de origen.

Teniendo en cuenta que experiencia y corporalidad conforman la episteme desde donde se piensa la noción de teatralidad, Fanon (1961) vive a partir del brío de su narrativa anticolonial, la herida y el peso de la clasificación y racialización colonial de las negritudes. Para el autor, las danzas religiosas y sus liturgias corporales propiamente africanas, manifestarían una especie de exorcización encarnada por aquellos esclavizados que a través de sus trances y éxtasis irían transformando y liberando el peso de las cadenas coloniales.

El relajamiento del colonizado es, precisamente, esa orgía muscular en el curso de la cual la agresividad más aguda, la violencia más inmediata se canalizan, se transforman, se escamotean. El círculo de la danza es un círculo permisible. Protege y autoriza. A horas fijas, en fechas fijas, hombres y mujeres se encuentran en un lugar determinado y, bajo la mirada grave de la tribu, se lanzan a una pantomima aparentemente desordenada, pero en realidad muy sistematizada en la que, por múltiples vías, negaciones con la cabeza, curvatura de la columna vertebral, inclinación hacia atrás de todo el cuerpo, se descifra abiertamente el esfuerzo grandioso de una colectividad para exorcizarse, liberarse, expresarse. (1961, p. 8)

¿Son sus ritos, prácticas simbólicas de transmutación y redención colectiva? Teatralidades exorcizantes, ritos corporales de liberación y éxtasis, “muertes simbólicas, cabalgatas figuradas, múltiples asesinatos imaginarios todo eso tiene que salir. Los malos humores se derraman, tumultuosos como torrentes de lava” (Fanon, 1961, p.8). Así, estas teatralidades de profunda cinestesia, revelarían en su intensidad energética de danzas, contracciones musculares y trances, la necesidad de transformar en y desde el cuerpo, la violencia del mundo occidental en todas sus dimensiones. En esta misma línea, se comprenden dichas corporalidades racializadas, sus danzas y relatos gestuales como archivos dinámicos que se activan en el espacio ritual, social y festivo. Desde la perspectiva fanoniana compartida por De Oto (2011), dicho “archivo corporal” del colonizado se constituiría “en dos dimensiones: una, referida a atesorar, a preservar las marcas producidas por el colonialismo, y otra, a partir de la primera, como espacio de invención de un pensar descolonizador”. El cuerpo de las comunidades negras colonizadas devendría en una especie de *archivo de la sensibilidad colonial* (De Oto, 2011, p. 151), como lugar concreto de acontecimientos y dolores. “El cuerpo es el que duele, con

el látigo, con la laceración, con la tristeza, o con el disciplinamiento. Los cuerpos en la trama de la Colonia son ocurrencias, *ex post facto*, de la racialización que ha operado sobre ellos” (Ospina, 2014, p. 95). Este sería registro de la violencia colonial de siglos, un archivo sensible que fija los acontecimientos sociohistóricos, reactivando la huella de la dislocación y a su vez —quizás— transformándola mediante danzas y gesticulaciones miméticas, en donde la co-presencia, el sentido de comunidad, la cultura tradicional y religiosa, son las dimensiones fundamentales que condicionan su mantención en el tiempo. Estas memorias de negritud inscritas en la corporalidad están ensambladas a otras *textualidades corporales*, espacios culturales y sociales (Castelli, 2020), además del carácter estructural de la colonialidad de poder. No obstante, la estructura ritual, festiva y religiosa asociada a las culturas tradicionales, se propone como condición de posibilidad de preservación y supervivencia de signos y memorias de africanías encarnadas en prácticas y repertorios rituales y festivos.

También la danza es originariamente un fenómeno dialogal, de magia o religión; por los efectos psíquicos de la danza y por la relación de su dinámica con los conceptos de la trascendencia de la acción sacramental. (Ortiz, 1993, p. 127)

#### **CUERPO, COMUNIDAD Y FESTIVIDAD EN EL CAIMÁN<sup>4</sup> DE**

##### **‘LAS ISLAS DOLOROSAS DEL MAR’<sup>5</sup>**

4. Término con que popularmente se ha denominado al espacio antillano de la isla de Cuba.

5. Término acuñado por José Martí (2010) en ensayo *Nuestra América*, publicado originalmente en 1891.

Lo que se efectúa no es el simulacro de una batalla representada por mimos disfrazados que la tribu contempla, sino la expresión de un hecho emotivo que la tribu ejecuta por sí, en que ella misma es *actora*. Los danzantes no imitaban la guerra, hacían la guerra; no imitaban la tempestad, la actuaban. (Ortiz, 1993, p. 132)

A esta isla llegó una diversidad de grupos étnicos provenientes de África, entre ellos yorubas. Como se ha señalado durante todo este cuerpo-trayecto textual, aquello que signamos como teatralidades corporales afrodiaspóricas devenidas en el acrisolado espacio caribe colonial, se centra en las experiencias de prácticas rituales y festivas de carácter colectivo, en donde se van hilvanando en forma dialógica los distintos lenguajes producidos por la comunidad actuante, es decir la musicalidad, la oralidad, el canto, la danza, los gestos y el uso de la máscara como materialidad y signo que evidencia otras presencias sacras e invisibles; esta como signo de frontera escénica entre lo humano y su conexión con lo sagrado.

Fernando Ortiz define y destaca como *teatralidad intrínseca*, a la diversidad de ritos propios de sistemas mágico-religiosos africanos, transculturados en Cuba durante la Colonia, además del carácter expresivo e intenso de sus corporalidades, dando cuenta de universos culturales que se desarrollan a partir de una fuerte conexión entre la música y el movimiento. En este sentido, ¿podemos hablar de culturas y subjetividades definidas desde la manera como viven su conexión con el movimiento? ¿Podremos hablar de culturas y epistemologías desde el universo músico-danzario y su relación cosmovisional?

Asimismo, releva la importancia del uso de máscaras en sus ceremonias.

Los bailes de máscaras son muy importantes en África por su sentido pantomímico y dramático. Las *danzas de máscaras*, las más pintorescas de las culturas preletradas, tienen el propósito de representar la aparición misteriosa de un animal, un espíritu, un antepasado o un dios. (Ortiz, 1993, p. 333)

Su uso en estos ritos y teatralidades litúrgicas tiene una función y sentido sacro-social, en donde su aparición está asociada a los distintos tipos de ceremonias. Los *intérpretes* o *danzantes*, al ponerse la máscara se transforman en aquella deidad o espíritu de muerto imitando sus movimientos, e identificándose interpretativamente con él. Así, el *intérprete enmascarado* imita la apariencia externa de la entidad o espíritu, realizando sus movimientos y sonidos, que “con su voz, sus modales, sus vestidos y sus actos, el oficiante enmascarado ha de convencer de que es un ser del otro mundo” (Ortiz, 1993, p. 334). La voz, el movimiento y sus cualidades, la indumentaria y las acciones, van conformando los distintos lenguajes que el cuerpo como instrumento y productor de conocimiento teatraliza en comunidad.

La teatralidad de este tipo de liturgias de bailes enmascarados, pone en evidencia la potencia de la capacidad interpretativa de los danzantes quienes, a través de sus bailes miméticos y pantomímicos, además del uso de la máscara, viven la liturgia como una realidad, en donde se “convierten” en seres ultramundanos y sobrehumanos que sobrecogen por su presencia misteriosa (Ortiz, 1993).

Ortiz, entre otros autores, destaca la tradición festivo-carnavalesca de la cultura ibérica implantada en aquellos territorios, donde la población

africana se fue asimilando, al existir ciertos rasgos coincidentes relativos al sentido festivo, satírico y ritual.

Un ejemplo de ello fue la ya citada fiesta del 6 de enero, “Día de Reyes”, o también denominada “Pascua de negros”, celebrada con gran exuberancia en La Habana y Santiago, ciudad que hasta la actualidad mantiene ciertas tradiciones carnavalescas.

En esa bulliciosa fiesta de los “negros de nación”, éstos salían a las calles y plazas para llevar a cabo las ceremonias tribales que ellos realizaban en África una vez al año y que aquí sólo les eran permitidas públicamente en ése u otro día señalado, con el beneplácito y auxilio de las autoridades, como una catarsis de sus peligrosas tensiones sociales. (Ortiz, 1993, p. 336)

Cada “Cabildo de Nación”, ponía en escena sus bailes, cantos, adaptados a la estructura festivo-religiosa implantada por el poder colonial español durante ese único día. Así, los agentes coloniales propiciaban esta festividad en la que africanos y esclavizados gozaban de un limitado espacio-tiempo de catarsis y juego colectivo, como una manera quizás —al igual que en los carnavales— de invertir mediante la teatralidad los roles de poder en la jerarquizada estructura social colonial. ¿Habrán sido una válvula de escape para los oprimidos? ¿Habrán pensado en aquello los blancos para evitar alzamientos como el cimarronaje? ¿Cómo habrán interpretado las poblaciones esclavizadas estos pequeños espacios de “libertad” festiva dentro de una misma estructura opresiva? Son algunas de las preguntas que van surgiendo al viajar desde la imaginación por los vericuetos de los siglos y sus pliegues históricos.

Según varias fuentes, en especial las surgidas de los estudios de Fernando Ortiz, en dicha festividad figuraban ciertos personajes de imagen diabólica, denominados “diablitos”, que bailaban y correteaban como verdaderos juglares, inspirando misterio en toda la comunidad que, durante ese día, vivía la experiencia de suspensión del tiempo ordinario para ingresar en el paréntesis festivo del tiempo de carnaval y su espectacular y simbólica teatralidad.

Asimismo, el autor destaca la diversidad de personajes y tipos étnicos africanos de danzantes enmascarados, también como signos de intrínseca teatralidad mágico-religiosa, entre ellos los ñañigos o *ireme*, que actúan como oficiantes, estando varios de esos personajes

vestidos con trajes extravagantes y rostros cubiertos.

Estos *ireme* no son dioses ni reciben adoración; son simplemente “muertos aparecidos” que vienen transitoriamente del otro mundo, o mejor dicho según los africanos, del lado invisible del único mundo, al ambiente visible que es solo conocido por los humanos, para servirle a éstos, en ciertos ritos donde tiene que manifestarse la acción efectiva del Gran Misterio, que es el Ékue. (Ortiz, 1993, p. 359)



**Imagen 3.**

Ireme o ñáñigo.

Ilustración de Catalina

Molina y Zoe Hihler

Como señala Ortiz, estos “diablitos”- “actores”, mientras realizan sus funciones litúrgico-teatrales, se mantienen en constante movimiento ejecutando danzas con pasos acentuados y rítmicos, e incesantes pantomimas, proyectando con su interpretación una imagen de

“sobrehumanidad” que impresiona e inspira “temor reverencial”, siendo el diablito o “actuante” un “médium” que interpreta y comunica a la comunidad el mensaje de sus deidades y ancestros. Esta transformación corporal que muchas veces deviene en trances, o como popularmente se menciona dentro de las comunidades yorubas o lucumís en Cuba, que a la persona “se le montó el santo”, nos habla de una teatralidad que se desarrolla mediante técnicas corporales e interpretativas, propias de su religiosidad y tradición. A propósito de aquello, la investigadora cubana Inés Martiatu (2000), quien al igual que Ortiz da cuenta de la teatralidad intrínseca de los rituales afrocubanos como los del pueblo yoruba o lucumí, señala que, para cada oricha del panteón yoruba, existen cantos, bailes, gestos y toques específicos, además del vestuario ritual y la mímica asociada a cada “personaje” oricha. Según la autora, esta caracterización corporal y mímica se ha mantenido en el tiempo como repertorio técnico e interpretativo, asociado a cada estructura religiosa o festivo ritual.

¿Es posible hablar de técnicas corporales específicas para este tipo de teatralidad ritual? A este respecto, Martiatu (2000), continuando la hipótesis de Ortiz sobre los estados de trance como origen del teatro, en donde los “posesos” en “trance de mediumnidad, pueden participar y en efecto lo hacen, en una acción ritual y programática que deviene episodios de una representación teatral” (p. 19), plantea una suerte de tradición surgida a partir de la potencia histriónica y escénica de la ritualidad yoruba.

Martiatu (2000) plantea que el trabajo psicofísico actoral juega un rol fundamental. Es allí donde se propone también el concepto ortidiano de transculturación entre una línea teatral psicofísica ligada a la tradición de Antonin Artaud y los diversos sistemas de creencias de origen africano desarrollados en Cuba, entremezclándose técnicas y modos de representar basadas fundamentalmente en el cuerpo. Ante esto, la autora describe una experiencia teatral en que se desarrolló un Laboratorio experimental con actores cubanos y antillanos, dirigido por un equipo interdisciplinario de profesionales de Artes Escénicas y Ciencias Sociales. Durante este proceso intensivo de laboratorio, se experimentó sobre los diversos modos de llegar al trance en la escena, como una técnica actoral singularmente propia, indagando en los factores que producen aquel estado.

La propuesta metodológica de la experiencia analizada por la autora es de carácter teórico-práctica, complementando el conocimiento propio del sistema mágico-religioso de la “Regla de ocha”, o Santería, con ejercicios psicofísicos basados en el movimiento, la gestualidad, la danza, la musicalidad y la voz. De este modo observamos el desarrollo de una tradición de teatralidad corporal propiamente afrocaribeña, en donde la transculturación se hace carne al hilvanar en esta sopa de signos teatrales antillanos, tradiciones occidentales (Artaud, Barba, entre otros) y afrodescendientes.

Durante este proceso de laboratorio, la metodología aplicada consistía en un trabajo corporal al que se le iba incorporando en forma progresiva la experimentación sensorial y el texto basado en la rica tradición oral de la Santería, la música y el ritmo de los sagrados tambores *batá*.

En cuanto a la búsqueda del cuerpo poseso en el espacio teatral, dado de manera orgánica y espontánea en un contexto ritual, los principales aspectos identificados por el colectivo de intérpretes son la diversidad de formas de llegar a este, la respiración y la concentración que se mantienen constantes y pulsantes como estrategias psico-corporales de inducción al trance. De este modo, vemos cómo cada signo corporal puesto en juego en este transculturado espacio sagrado-teatral, nos habla de una interrelación de lenguajes encarnados, en donde las *negritudes* rememoran al danzar y al disponer su cuerpo al servicio del Panteón Yoruba el origen colonial de su presencia en estos territorios.

Volviendo a la búsqueda del estado de trance, es posible interpretar una suerte de continuidad entre cultura tradicional y popular, religiosidad y ritualidades afrodescendientes como base de la diversa teatralidad existente en esta “isla dolorosa de mar”. Respecto a esto Martiatu (2000) destaca que,

en el baile de los santeros, en la Regla de Ocha, el bailarín o actor-poseso la busca descalzo en el suelo, en la tierra, y la hace subir hasta el plexo solar. Están los tambores que también expanden energía y la gestualidad que moviliza la memoria emotiva. (p. 167)

Podemos distinguir también la diferencia entre interpretación del trance inducido y la de aquellos cuerpos que caen posesos en un contexto de rito de santería.

Cada signo en los ritos va generando una semiosis en acción, entre ritmos, movimientos y gestos asociados a cada oricha desde su cuerpo-archivo. Cada deidad que conforma el Panteón yoruba tiene su propia danza codificada en cualidades de movimiento, pasos de baile con determinados ritmos, velocidades y trayectorias en el espacio.

Otro elemento importante para la inducción del trance serían los movimientos repetitivos en que las corporalidades percuten la tierra con el ritmo y energía *responsorial*. ¿Cómo serán los viajes y conexiones de las conciencias de estas memorias corporeizadas que danzan bajo una dramaturgia divina que no les permite olvidar? Ante esto la antropóloga cubana Rosa de Lahaye, sostiene desde una perspectiva simbólica que el fenómeno del “cuerpo poseso” en los ritos de santería cubana, “implica, en idea, la anulación de la psiquis personal del poseso por la representación colectiva cristalizada en la figura del oricha, la cual se apodera de su cuerpo y lo convierte en instrumento, vehículo, medio” (de Lahaye, 2003, pp. 84-85). En esta experiencia de laboratorio teatral señalado por Martiatu habría una predisposición física y mental para lograr el estado de trance.

### **CONCLUSIÓN**

Así, el crisol del espacio caribe se refleja y hace carne en el heterogéneo espacio de creación teatral, donde se produce otra dimensión de transculturación relativa al contexto artístico occidental y su profunda relación con la heterogeneidad de tradiciones y culturas afrodescendientes presentes en la isla.

En palabras de Martiatu (2000), “se trata de estudiar técnicas rituales que son teatrales y de incorporarlas a las del actor, sin desechar las experiencias anteriores de su formación” (p. 168), haciendo consciente el fenómeno de la posesión como técnica aplicable al teatro corporal.

Cabe destacar que el rescate y puesta en valor de prácticas y tradiciones religiosas africanas en Cuba, se plantea desde el discurso político de la Revolución cubana donde las africanías son resignificadas como “resistencias cimarronas”, posicionando la figura del “cimarrón” como símbolo patrio anticolonial y antiimperialista (Annekchiarico, 2014). ¿Podemos identificar esta transculturación artística como un deseo descolonizador de darle continuidad a prácticas y tradiciones afrodescendientes? No es posible responder aquí, pero sí podemos

interpretar estas teatralidades afrocaribeñas como prácticas y estéticas descolonizadoras basadas en su propia historicidad, cultura y tradición.

Cada reflexión y pregunta que traza el final de este trayecto, se plantea como una posibilidad más para que otros naveguen por estas y otras dramaturgias e historias.

## REFERENCIAS

Agudelo, C. (2017). Estudios sobre afrodescendientes en Centroamérica. Saliendo del olvido. *Revista Tabula Rasa*, 27, 199-219.

Anecchiarico, M. (2014). Afrologías porteñas y habaneras. Conexiones, contrastes y algunas reflexiones. En A. Grimson (Comp.), *Culturas políticas y Políticas Culturales* (pp. 57-74). Clacso. Ediciones Böll Cono Sur.

Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Casiopea.

Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Taurus.

Bosch, J. (1981). *¿Cuáles son los países del Caribe?* Listín Diario.

Castelli, L. (2020). Memorias desde el cuerpo archivo entre personas con discapacidad. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 1(1), 93-110.

De Oto, A. (2011). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Tabula Rasa*, 15 (149-167).

Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria: Rituales de la reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito comunicaciones.

De Lahaye, R. (2003). La posesión simbólica en la santería. *Catauro Revista cubana de Antropología*, 4(7), 79-97.

Fanon F. (1961). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.

Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Editorial Gedisa.

Feliu Herrera, V. (2002). *El carnaval cubano*. Ediciones Extramuros.

- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Guillén, N. (2001). *Antología poética*. Editorial Gente Nueva.
- Gruner, E. (2016). Negro sobre blanco. Genealogías críticas anticoloniales en el triángulo atlántico. El Concepto de Negritud en la Literatura. En Bidaseca, K. (Coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. (pp.217-261) Clacso. Colección Sur Sur.
- Hervieu-Léger, D. (2005). *La religión, hilo de memoria*. Herder Editorial.
- Lamus M. (2010) *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Luna Libros.
- León, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.
- León, A. (2001). *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. Fundación Fernando Ortiz.
- Martí, J. (2010). *Nuestra América*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Martiatu, I. (2000). *El rito como representación. Teatro ritual caribeño*. Ediciones UNIÓN.
- Núñez, D. (1987). El Caribe: pueblos, cultura e historia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (445), 79-94.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2006). *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2006*. UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Las rutas de las personas esclavizadas*. <https://es.unesco.org/themes/promocion-derechos-inclusion/ruta-esclavo>
- Ortiz, F. (1991). *Estudios etnosociológicos*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1993). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Editorial Letras Cubanas.

- Ospina, M. (2014). *Cuerpo y danza: archivos sensibles del poder colonial*.
- Pacheco, Ch. (2018). *Aproximación a la historia de la fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó desde las dinámicas poblacionales del Alto Chocó. Siglos XVI–XIX*. Editorial Universidad Santiago de Cali.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. En H. Bonilla (Comp.) *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-448). Tercer Mundo.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Alberto Hurtado.
- Valdés, F. (2020). *La in-disciplina de Caliban: filosofía en el Caribe más allá de la academia*. CLACSO, Instituto de Filosofía de Cuba.
- Wallerstein, I. (2016). *El moderno sistema mundial I*. Editorial Siglo XXI

Recepción: 7/10/2022

Aceptación: 14/11/2022

Cómo citar este artículo:

Chávez, V. (2022).

Teatralidades corporales afrodescendientes en espacio Caribe. *Teatro*, (8), 171-198. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69239>